



TITLE:

# 単なるものの限界内における宗教 哲学：現代芸術からのティリッヒ芸 術論駁論

AUTHOR(S):

佐藤, 啓介

---

CITATION:

佐藤, 啓介. 単なるものの限界内における宗教哲学：現代芸術からのティリッヒ芸術論駁論. ティリッヒ研究 2004, 8: 49-71

ISSUE DATE:

2004-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/57627>

RIGHT:

## 単なるものの限界内における宗教哲学

### 現代芸術からのティリッヒ芸術論駁論

佐藤 啓介

#### 現代の「と」

##### 1. 宗教哲学と芸術

宗教哲学と芸術。

この二つの領域の組み合わせを、人はどう思うだろうか。ドイツ観念論、特にシュライエルマッハーに代表されるイェナ期のロマン主義的思想家らを想起するなら、宗教経験と美的経験の近さを論じた例は様々に思いつく。あるいは、キルケゴールのように、両者を別の段階として分断した例も思いつく。いずれにせよ、近代までに限定すれば、宗教哲学と芸術の「と」には、肯定的であれ否定的であれ、論じられるべき何がしかの意義が認められていた。

しかし、「と」を挟んでいるそれぞれの項に、「現代」という形容詞がつくや否や、その「と」は途端に性格を変えることになる<sup>(1)</sup>。

現代宗教哲学と現代芸術。

なるほど、現代の宗教哲学の中でも、否定神学的アイコン論を展開する J. -L. マリオンや、彼の影響を受けて「否定イコノグラフィー」を提唱する M. -A. レスクーレなど<sup>(2)</sup>、「芸術」という分野を考察している思想家は皆無ではない。しかし、「現代芸術」となると話は別である。現代宗教哲学と現代芸術、その「と」を本格的に論じている思想家は、ほとんど皆無に等しい。唯一、ポストモダンの無/神学の立場からメディア・カルチャーを含む現代アートを論じる M. C. テイラー<sup>(3)</sup>、そして、彼に先立って文化の神学からモダンアートに言及した P. ティリッヒ（および彼の研究者ら）の名が挙がるのみである。現代宗教哲学と現代芸術を結ぶ「と」は、もはや論じられるべき関係でさえない、無関係な「と」になり果ててしまった感がある。

こうした変化には当然さまざまな理由が挙げられようが、その最も大きな理由は、「芸術」そのものが近代から現代にかけて大きく変化したことであろう。端的に言えば、そのあいだに「何が芸術なのか」ということ自体が、根底から揺さぶられるようになったのである。かつて、デュシャンは便器を「泉」という題で作品として出展した。ウォーホルやリキテンシュタインら

は、消費社会に溢れるポスターなどを作品の素材として用いた。そして、現代日本を代表するアーティスト（とみなされる）村上隆は、美少女フィギュアを作品として出展している。こうした動向を見るにつけ、何が芸術で何がそうでないか、その出発点からしてもはや曖昧になってしまったのだ。

従って、宗教哲学と芸術の関係を論じるティリッヒ研究者の川桐氏が、「検証すべきは近代芸術と現代芸術の差異であり、それぞれの本質である」（川桐[2002], p. 44）と述べていることは、正鵠を射ているだろう。もちろん現代の芸術が、宗教哲学のみならず多くの人々にとっても遠く隔たった存在になったことは否めない。ほかならぬ美術館で、現代アートが粗大ゴミと間違えられて廃棄されてしまうという状況を考えれば、宗教哲学だけがそこから隔っているわけではない。だが、いずれにせよ、現代宗教哲学と現代芸術を結ぶ「と」には、深い懸隔が横たわっている。それは間違いない。

## 2. 現代宗教哲学と現代芸術

さらに現代宗教哲学と現代芸術の関係について、現状分析を続けよう。

テイラーは別としても、ティリッヒでさえ、彼と同時代のモダンアート（たとえば、アメリカにおける抽象表現主義）に対する言及は及び腰であった<sup>(4)</sup>。そして、当然ながら、ティリッヒの現代芸術についての言及は、1960年代で彼の死と共についでている。しかし、その結果、ティリッヒ研究者ら　たとえばパルマー、バウムガルテン、そして、近代芸術と現代芸術の差異を認識する必要性を説いた川桐氏自身　の論じる「現代」芸術もまた、1960年代までのそれに大きく制約されてしまっているのは否めない<sup>(5)</sup>。つまり、それらの考察の対象は、もはや「現代」という形容が適切とはいえない芸術にとどまっているのである。だが、現代芸術に即した場合、この制約は決して看過しうるものではない。何故なら、後述するとおり、1970年代以降のアメリカを中心とする現代芸術は、60年代までのそれとは大きな変容を経験しているからである。美術批評家 R. クラウスが指摘しているように、「70年代の芸術については、ほとんど誰もが一致した見解をもっている。それは、多様化し、分裂し、分派しているのである。過去数十年の芸術とは異なり、そのエネルギーは、抽象表現主義とかミニマリズムといった総称を与えられるような単一の流路を流れているようには思えない。……70年代の美術は、自らのその分散を誇りにしているのである」（Krauss[1985], p. 198）。

従って、ティリッヒを参照しながら現代宗教哲学と現代芸術の関係を考える上で真に検証すべきは、ティリッヒ以前と以後の現代芸術の差異である。果たしてティリッヒの芸術論は、彼が知ることのなかった現代芸術を前にした場合でも妥当性をもつのだろうか。本稿の試みは、そうした妥当性の検証を主たる目標とする。

そのような試みの一つとして、マラシンの研究を挙げることができよう。マラシンは、ブラジルにおいて広く実践されている芸術的-文化的祝祭（カーニバルなど）を分析し、それが「深み（depth）」を主導的メタファーとするティリッヒの芸術理解とは対極の、単純にして純粋な現前、つまり「表層（surface）」を志向する芸術であると主張している<sup>（6）</sup>。こうした研究は、確かにティリッヒの芸術論の妥当性を検証する上では示唆に富む。しかしマラシンの研究は、ティリッヒの知っていた西洋文化とブラジルの文化という対を、深みの芸術と表層の芸術という対に重ね合わせるという行為に終始している。そうした研究の方法は、ティリッヒの芸術論の限定性を浮き彫りにするという点では有益かもしれないが、他方で、単なる「文化の違い」という理由ですべてを片付けてしまうため、ティリッヒの芸術論を内在的に乗り越えるには至っていない。そして何より、安易に「文化の違い」に依拠することで、一方で文化間の差異を乗り越えがたいまでに堅固にし、他方で文化内のあらゆる差異を抹消してしまう文化本質主義に転落してしまいかねない。

以上の理由から、私は、ティリッヒ自身が言及した現代芸術に「近い」芸術を分析することで、彼の芸術論の現代的意義とその限界を測ることを試みたいと思う（ただし、筆者の力量という問題上、建築を除外した視覚芸術に対象を限定する）。それに伴い、彼が生前知っていた現代芸術についても、彼の理解の妥当性を再検証せざるをえなくなるだろう。

以下では、まず後期ティリッヒの芸術論の基本的な枠組みを概観した後、ティリッヒと同時代のモダンアートがどのようなものだったのかを、当時の代表的批評家クレメント・グリーンバークの言説を手がかりとして確認する。それを経た上で、ティリッヒの死後、つまり、1970年代以降、現代芸術がどのような展開を遂げたのかを見ていく。そのような観察を通じて、ティリッヒの芸術論の現代的意義とその限界が明らかにされるはずである。そして、それと同時に、現代宗教哲学と現代芸術を結ぶ「と」が、どのような「と」たりうるか、そして、どこに「と」がありうるか、その示唆をおこなってみたい。

## ティリッヒの知っていた芸術

### 3. ティリッヒの芸術論

繰り返して述べてきたように、ティリッヒは、近現代の芸術について積極的な言及をおこなった数少ない宗教哲学者の一人である。周知のとおり、彼は「あらゆる文化的創造物は、それが私たちの実存と実存一般の意味についての問いに答えることに寄与する限り、宗教的次元をもつ」（Tillich[1964], p. 166）という文化の神学の観点から、芸術作品に対する独特なアプローチを展開した。

ティリッヒにおいて際立っているのは、「主題 ( subject matter )」と「様式 ( style )」の区別を導入することで、「ある絵画が宗教的主題を扱っているからといって、その絵画が宗教的様式であることを意味するわけではない」と主張する姿勢である ( Tillich[1961], p. 334 ほか )。ティリッヒは宗教という概念を「自分自身の存在、自分自身とその世界、その意味と離反と有限性について、究極的に関心を抱くこと」( Tillich[1956], p. 271 )と広義に定義した上で、その究極的関心が直接的に表現されている芸術を、宗教的様式の芸術だと定義している。この主張の意義は、いくら強調してもしすぎることはないだろう。何故なら、こうした考え方のもとでは、潜在的にあらゆる芸術作品が宗教哲学的考察の対象となりうるからである。

しかし、そのままでは考察の対象が無際限に広がりがねない。そこで、ティリッヒは芸術作品というカテゴリーを、「形式 ( form )」の概念によって他のものから弁別する。「あらゆる人間の創造性において、形式とは、……ある創作物を何たるかたらしめるものである。……芸術作品を、ヴィルヘルム II 世のオイルプリントや聖ヨセフの人形像から弁別するのは、美的形式である」( Tillich[1958], p. 127 )。ティリッヒはこれ以上の形式の定義をおこなうことは避けているが、ただ、全ての芸術作品には、ある特徴が共通していると考えている。それは、「表現性 ( expressiveness )」である。そして、作品が表現するものとは、芸術家の意図や主観などではなく、「ある究極的リアリティの経験」だと規定されている。「あらゆる創造的芸術は、リアリティとの出会い、リアリティの中で真に「リアルな」ものとの出会い、「究極的リアリティ」との出会いの表現である。それは、意味の問いに対する答えを含んでいる。……芸術家が何よりも一人の人間である以上、その作品の様式は、芸術家とリアリティの出会いについて多くを啓示するのである。そして、作品の様式は、芸術家が意識的であれ無意識的であれ生の意味の問いに対して与えた答えを志向しているのである」( Tillich[1965], p. 173 )。

このように「形式」「主題」「様式」の三概念を設定した上で、ティリッヒは彼自身が最も宗教的様式 究極的関心が直接的に表現されている様式 だと感じる「表現的様式」について、多くの論述をおこなっている。端的に言えば、表現的様式とは上記の「表現性」、つまり究極的リアリティとの出会いを表現する性格をそのままに発揮した様式を指す。従って、「自然に与えられた対象との直接的出会いにとどまる」( Tillich[1958], p. 131 )自然主義の様式や、「ある存在者や状況の中にリアルに存在してはいるが、まだ、あるいは決して現勢的ではない潜勢性」( ibid. )を開示する理想主義の様式とは異なり、表現的様式とは、「他の仕方では表現できないリアリティの次元の中で芸術家が出会うものを表現する」( ibid., p. 132 )様式だと定義されている<sup>(7)</sup>。そして、表現的様式の本質とは、「出会うものの中に隠されたものを明るみに出し、事物の中の深みを [ 作品の ] 表面にもたらす」ことにあるとされる ( Tillich[1961], p. 335 )。ティリッヒによれば、この様式がセザンヌ以降、20 世紀前半に多く見られる様式だとされている。そして、具体的には、ドイツ表現主義の画家たち、クレー、ピカソ、ブラック、シュルレアリ

スム、未来派、そして、抽象表現主義らの作品がそこに含まれている。

近現代の芸術における表現的様式についてティリッヒがどう考えているか、もう少し詳しく見ていこう。ティリッヒは作品の形態に着目しながら、その様式の要素を列挙している（Tillich[1958], pp. 135-137）。（１）セザンヌに顕著に見られる、それ自身だけで絵画として存立する絵画への志向。（２）三次元的なものより二次元的なものを好んだこと。（３）ピカソの『ゲルニカ』に典型的に見られる、日常的に出会われる世界の表面の破壊。（４）シュルレアリスムに見られる、世界への合理的接近の崩壊。（５）有機的表面の消滅と、それに伴う、作品を構成している諸要素である無機的領域（立方体・球・円錐・線・平面など）の前景化。（６）人の顔をはじめとする、対象の形態の消滅。（７）絵画を絵画として完膚なきまでに解剖し、絵画の物理的物質性を絵画へと変容させること。

もちろん、これら七つの特徴はいずれも密接に結びついており、厳密に個々の特徴の差異を弁別することにさしたる意味はない。むしろここで押さえておくべきは、これらの特徴が、自然主義の様式にも理想主義の様式にも含まれず、それ故に表現的だとされているという点である。つまり、表現的様式は、他の二つの様式に対する「否定」の関係において成立するものである。確かに、ティリッヒは表現的様式について、「出会うものの中に隠されたものを明るみに出し、事物の中の深みを表面にもたらし」様式として記述している。しかし、結局のところ、「事物の深み」が具体的にどのような形態を取るものなのかは規定されていない。従って、上述の特徴の多くが、形態の「破壊」や「崩壊」などの語を伴う、ありのままの現実の形態に対する否定的志向を帯びているのは、何ら偶然ではない。

繰り返そう。ティリッヒにおける表現的様式とは、次のような経路によって導出される。あらゆる芸術は、それが芸術である限り、表現性をもつ。しかし、究極的リアリティではなく、ありのままの現実との出会いや、潜在的な理想との出会いを描く様式（自然主義の様式・理想主義の様式）も存在する。よって、それらの様式に属する形態を否定し、芸術の表現性が端的に発露した様式が、表現的様式である。このような経路である。後に見るように、このような思考の経路は、「ティリッヒの知らない」現代芸術と直面したとき、致命的な混乱に陥ることになる。

だが、そのような場面に直ちに向かう前に、ティリッヒが扱った芸術について、アートの世界内でどのような言説が編成されていたのかを確認することにしよう。そうすることで、それ以後の芸術の展開も描きやすくなるはずである。

#### 4. グリーンバーグの引き算

一般的に、19世紀末のマネやセザンヌ以降、絵画（ひいては視覚芸術全般）は激変したと言

われる。そして、難しくなったと言われる。では、一体、そこでどのような変化が起こったのだろうか。その変化を捉える上で触れざるをえないのが、戦後アメリカ最大の美術批評家グリーンバーグである。

グリーンバーグは、モダニズム全般に当てはまる知識層の動向の中で、セザンヌ以降の視覚芸術の変化　つまり、ティリッヒもそこに居合わせていた視覚芸術の変化　を説明している。ただし、注意すべきは、彼の説明は単なる「事象の説明」にはとどまらなかったという点である。テイラーが指摘するとおり、グリーンバーグは「芸術の解釈に影響を与えたのみならず、おそらくそれ以上に重要なのは、戦後アメリカにおいて制作された作品の種類に重要な影響を及ぼしたのである。……アーティストたちが何をしているのかを読者に説明するだけでは収まらず、彼の目標は、アーティストたちには自分たちが何をすべきかを説き、読者には自分たちが何を見るべきかを説くことであった」( Taylor[1999], p. 5 )。グリーンバーグの言説は、モダニスト・アートの「規範」だったのである。こうした理由から、モダニスト・アートを理解するためには、グリーンバーグの言説を避けて通るわけにはいかない<sup>(8)</sup>。

グリーンバーグは、芸術の分野に限らず、モダニズム全般の本質的特徴を「自己批判性」と規定し、その先駆者をカントだと位置づける( Greenberg[1960], p. 85 )<sup>(9)</sup>。なるほど、啓蒙主義において既に批判の意識は芽生えていた。だが、啓蒙主義があくまで外部からの批判であったのに対し、モダニズムは「あるディシプリンを批判するためにそのディシプリン自身の方法を利用」する内部からの批判であり、しかも、「そのディシプリンを転覆させるためではなく、より確固にそのディシプリンを掘り下げるため」に遂行される批判である( ibid. )。このように、グリーンバーグの考えるモダニズムとは、自己肯定としての自己批判という自己参照性の中で作動する一つのプロセスである。

こうした自己批判が芸術にも波及したとき、モダニスト・アートが発生する。そして、そこにおいてある決定的な意識が芽生える。それは、それぞれのアートの「メディアムの発見」と、それに伴う「純粋性」への志向である。「……それぞれのアートの権限という独自で固有な領域が、そのアートのメディアムの性質に関する独自性と見事に一致するということが明らかになった。こうして、自己批判という課題は、それぞれのアートに特有の[ 視覚的 ] 効果から、他のアートのメディアムから借りてこられたと思われる効果や、他のアートによって借りられうるとされる効果を完全に除去するということになったのである。こうすることで、それぞれのアートは「純粋」になるだろうし、その「純粋さ」の中に、自らの独立性と自らの質の基準を保証するものを見出すことになるだろう」( ibid., p. 86. 強調引用者 )。

こうしたモダニズムの(そしてグリーンバーグ自身の)言説を彩るのは、「引き算」の論法である。自らの独自性を自らの手で抽出するために、独自でないものは一切除去する。結果、残るのは自らの本質のみ、という引き算。モダニズムは、こうした純粋還元とともに作動するの

である。

それでは、絵画に固有の性質とは何か。色彩や三次元的イリュージョン、これらは彫刻などとも共有している性質であるため、除去されねばならない。結果、残ったのは絵画の「表面の平面性 (flatness of surface)」、ただこれだけである。グリーンバーグの言説は、「平面性が、絵画が他の芸術とは共有されない唯一の条件であるため、モダニスト絵画は、他には何も志向せずに、平面性のみを志向した」(ibid., p. 87) という主張に集約されるといってよい。従って、彼は次のようにさえ断言する。「これら二つの規範[平面性と、平面性を限定づけること]のみを遵守するだけで、絵画として経験されうる対象をつくるには十分である。伸ばされたり鋸で留められたキャンバスは、既に絵画として存在するのだ。もっとも、必ずしも成功した絵画としてではないにせよ」(Greenberg[1962], pp. 131-132)。先に、セザンヌ以降絵画がある意味で難しくなったと述べたが、それもそのはずである。絵画は自律的なジャンル、すなわち「絵画の、絵画による、絵画のための絵画」となったのだから。これが、グリーンバーグの引き算の帰結である。

ただ、彼は興味深いことを述べている。平面性への限定は、かえって、「絵画的なもの」の領域を拡大したというのである。「こうした還元の逆説的な結果は、絵画的なもの (the pictorial) の可能性を束縛したのではなく、実際にはそれを拡張したことにある。今や、以前よりも多くのものが、絵画的に経験される、あるいは、絵画的なものとの有意味な関係の中で経験されるようになったのである。[たとえば]かつては完全にどうでもいいもの・視覚的に無意味なものに属していた大小全ての種類の事物」(ibid., p. 132)。グリーンバーグの論法を裏返せば、平面性さえ有していれば絵画だということにもなる。だから、かつてよりも絵画的に経験されうる事物は増えた、というわけだ。事実、近現代のアートにおいては、ポロックのドリッピングをはじめ、それ以前では考えられもしなかったさまざまな表現法が編み出され、それらは皆、「絵画」というカテゴリーの中に括られていった。

それでは、グリーンバーグの言説から見た場合、ティリッヒのモダンアートの捉え方はどのように評価されるだろうか。

まず指摘すべき点は、両者が作品を眼差す際の根本的な共通性である。それは「フォーマリズム」である。グリーンバーグとティリッヒ、彼らはともに、作品の主題には目をむけず、作品を制作した作者の意図や主観にも目を向けず、さらに、作品が鑑賞者に与える情動的作用にも目を向けず、何よりも作品の「形態」、つまり「目に見える形」に着目した<sup>(10)</sup>。無論、このような眼は、彼ら二人だけの特権的占有物ではない。二人の眼は、同時代の批評に広く共通する眼だといえよう。

このような眼差しのもと、ティリッヒはモダンアートの動向を「自然主義的様式・理想的主義的様式を離れ、表現的様式が顕在化する」動きとして捉えていた。その動きは、グリーンバ



ーグの言説に照らしてみるならば、「絵画の純粋性への引き算」の動きに概ね一致するといえよう。ただ、そうした一致は、ある意味で当然のことである。何故なら、ティリッヒにしてもグリーンバーグにしても、見ていたのは「同じ作品」の「同じ形態」だからである。そして、その眼差す仕方の基本は、フォーマリズムという点で共通していたからである。要するに、両者とも、作品の形態が変化していくその同一の現象を捉えていたのである。従って、この現象をどのように解釈するかという点で、両者の見解は分かれることになる。ティリッヒはそこに「表現性」の露呈を、他方、グリーンバーグは「平面性」の顕現を見て取ったのである。

もちろん、ティリッヒの表現性とグリーンバーグの平面性とは、本質的に相容れない概念である。従って、グリーンバーグはティリッヒの主張を認めないに違いない。だが、ティリッヒの芸術論は、20世紀前半の表現的様式の絵画がもっていた「形態的」特性によって支えられていたのは間違いない。

となると、我々の当初の目標　　ティリッヒ以前／以後の芸術の差異を踏まえ、現代宗教哲学と現代芸術の接点を探る　　がどこにその矛先を向ければよいか、その所在も浮かび上がってきたのではなからうか。それは、作品の外観、すなわちその形態的特性がどのように変化したかを確認することである。

## ティリッヒの知らなかった芸術

### 5. 作品のもの化

我々は第2節で、60年代から70年代を境にして、現代芸術にある断絶が起きたと示唆していた。そして、それが本論を執筆させる動機にもなっていたのだった。果たして、ティリッヒの知りえなかった芸術は、どのような形態を呈していったのだろうか<sup>(11)</sup>。

ここで、再度グリーンバーグのモダニズム論に戻ることにしよう。彼の議論を突き詰めていくことは、60年代以後の芸術の展開を追うことに不可欠だからである。

グリーンバーグのモダニズム観は、絵画の純粋性を実現せねばならないという「必然性」の仮定のもとに成立していた。だが、それと同時に、純粋性へ向けての還元が可能であるという「可能性」の仮定のもとに成立していた。つまり、引き算を突き詰めていけば、「絵画が平面性のみによって絵画として成立する」という純粋還元が可能に違いないということを、グリーンバーグは確信していた（Greenberg[1960], pp. 89-90）。彼は、形式的にして無時間的、そして客体的な「平面性」が存在すると信じていた。「伸ばされたり鋏で留められたカンバスは、既に絵画として存在する」のだから。

しかし、実際にモダニストたちがその還元を遂行していくにつれて、ある現象が発生した。

それは、絵画がより「物質的」になったことである。それは、絵画を構成する物質的要素がそのまま絵画の表層に露呈するようになってきたことを意味する。具体例としては、ポロックら1940-50年代の抽象表現主義において、「ルーズで素早い筆さばき、もしくはそのような見え方。明瞭に描かれた形態ではなく、にじんで溶けたようなマッス。大きく顕著なリズム。壊れた色彩。ムラのある絵具の染みや濃淡、はっきり示されたハケ、ナイフ、指痕」(Greenberg[1962], p. 123)などが際立ってきたことを想起すればよからう。

しかし、それでもまだ引き算は止まらなかった、いや、止められなかった。何故なら、まだ引き算が完遂していないのだから。そうして60年代にもなると、絵画の物質化はより一層過激に進行することになる。その結果、主にミニマリズムの領域において、「作品の脱作品化」という逆説的な極北にまで到達するに至った。尾崎信一郎氏やM. フリードらの言葉を借りれば、それはまさに「作品のもの化」の経験である。そして、それは皮肉にもグリーンバーグの言説に内在していた必然的帰結でもあるのだ。長くなるが、それぞれ一節ずつ引用しておこう。「...モダニズム美術の最終局面において、絵画、彫刻いずれの領域においても共通する興味深い事態が進行したように思われる。すなわち作品が一個の美術作品から次第に「モノ」へと近づく倒錯した状況である。.....また平面という形式の特殊性によって、本来的にモノと化すことが困難な絵画の領域においても、ついにはグリーンバーグ自身が「何も描かれていないカンヴァスも形式として絵画たりうる」と述べる中で、一つの極限的な体験が共有されていた。.....ここでは美術が最終的に実現されるべき形態として、作品のモノ化が顕著となったのである」(尾崎[1999], p. 158)。ついで、グリーンバーグの高弟フリード。「.....たったここ数年のあいだに、客体性(objecthood)がモダニスト絵画にとって問題となってきた。しかし、このことは何も、現在の状況になる以前は.....絵画が単なる物体(object)だったということを意味しているのではない。思うに、こういうほうが真実に近い。絵画は、断じて物体ではなかった、と。芸術を物体としてしか見ない危険性、いやその可能性さえ、かつては存在しなかった。1960年代頃を境に、そうした可能性が生じてきたということは、それ自体、モダニスト絵画内部の展開の帰結なのである」(Fried[1967], p. 160. 強調フリード)。

彼らがともに確認しているのは、グリーンバーグの引き算の内部崩壊という事態である。こうして、自らの手で徹底的に自らの内部へと収束する自己参照的運動である絵画の自己限定＝自己定義＝自己還元は、その収束の果てに、絵画自身の「作品」という地位を揺らがせることになった。その原因は、グリーンバーグが信じていた平面性という絵画の本質の「実在性」にあった。フリードのいうとおり、「平面性ならびにその限界づけは、「絵画芸術の還元不可能な本質」として考えるべきではなく、むしろ、何かが絵画として見られるための最低限の条件のようなもの」(ibid., p. 169, n. 6. 強調フリード)のはずだったからである。

こうして、「純粹還元」というモダニスト・アートの規範は崩壊する。その結果生じた砂漠の

ような空隙に、70年代以降、あらゆる作品が流れこむことになる。そして、「多様化」の過程が始まるのである。

## 6 ものの作品化

70年代以降の芸術の多様化。

それは、単なる無方向的・無秩序的な多様化というよりは、60年代に行き詰まったモダニズム・アートの「純粋性への還元」を、如何に乗り越えるかという模索の産物であった。そのため、70年代以降のアートにとって、「多様であること」は単なる結果ではなく、共通の、そしてほとんど唯一の規範——純粋性に代わる規範——となったのである<sup>(12)</sup>。

まず、モダニスト・アートがおのの芸術のジャンル（絵画／彫刻／版画など）の純粋性を目指したものであった以上、そのジャンルそのものを相対化する試みが数多く登場したのは、至極当然の結果であった。また、モダニスト・アートの無歴史性を相対化しつつ、かつ、アートの歴史性も相対化すべく、過去の傑作（とされる作品）のコラージュや引用、剽窃を用いた作品も数多く制作された。そうした中、この多様化の中で特に焦点となったのは、第一に、モダニスト・アートに完全に欠けていた「作品を見る人」であり、第二に、モダニスト・アートが行き詰まった原因である「作品のもの化」であった。

まず、第一の問題が70年代以降、どう扱われていったかを見ていこう。フリードが批判したように、モダニスト・アート（そしてグリーンバーグ）は、平面性を「絵画芸術の還元不可能な本質」として、無時間的に作品内部に措定したのだった。そのため、グリーンバーグ流の眼においては「不変の物質的な形式に終始することで、視覚経験の客観性を保証するとともに、その客観的な視点から一望的に得られる安定したゲシュタルトを志向する傾向が強」かった（三木[2002], p. 25）。しかし、そうした傾向に対し、70年代のアートの多くは、作品が見られる「その場」の空間性ならびに時間性を強く意識するようになる。つまり、鑑賞者の「知覚の運動性と身体性」そのものを、作品内部へと取り込もうとしたのである。こうした動向の結果発生したのが、たとえばハプニング・アートやインスタレーション（仮設展示）といった、瞬間的にして浮動的な作品群である。これらほど極端ではないにせよ、70年代以降、作品の鑑賞者というファクターは、作品そのものにとって、もはや付随的なものとは見なせなくなっていった。こうして、作品内部の自閉空間内においてなされるグリーンバーグ流の「作品の自己定義」という理念は、徹底して相対化されていった<sup>(13)</sup>。

ついで、第二の作品のもの化について。既に述べたように、作品のもの化は、モダニストによるメディアムの発見に始まり、その純粋性を推し進めていった最終的な帰結であった。だが、だからといってメディアムの発見以前に戻るという方途も、70年代以降のアートにはもはや閉

ざされていた。何故なら、近代以前とは異なり、写真やテレビをはじめとするメディア　つまり、近代以前は存在しなかった絵画や彫刻の競争相手　が大量に氾濫してしまっていたからである。従って、作品は何らかの形で、自らが内に抱える「もの」と付き合いざるをえなくなった。

その付き合い方は、それこそ多様であったが、そこには一つの共通する志向があった。それは、「作品のもの化」から「ものの作品化」へと転じようとする志向である。たとえば、(既に40-50年代のポロックにおいて先取りされていた)アクションペインティングに前述の「作品の空間性と時間性」を返してやることによって、モダニスト・アートにおいては希薄であった「意味の生成」ないし「生成する作品」という側面を求める動きがあった(尾崎[1999], pp. 162-163)。ドリップングによるインクという「もの」の塗り重ねの「形態」に着目するのではなく、その塗り重ねという「行為」と、そこに居合わせることで目撃される「出来事」に着目したのである(無論、そうした延長線上にあるのが、ハプニング・アートである)。そのような形で、モダンアートの隘路であった「作品のもの化」は、かえって「ものの作品化」へと通路を開いていった。作品自体へと向かう内向的自己収束ではなく、作品を外へと開いていくことで、ものから作品へと再反転させていったのである。

こうした「ものの作品化」の顕著な例が、スミッソンやハイザーら、大地に大穴を割りぬいたり、水の流れを石で堰き止めたり、渓谷にまたがって溝を掘ったアース・アートだったといえよう。彼らは、地面というこれ以上ないほどの「もの」を、「作品」へと転じようと試みたのだ。それは、作品の支持体そのものを全てものによって構成することで、かえって、ものの作品化を推し進めようとしたのだと位置づけることができる。

さて、アース・アートにおいて顕著におこなわれた「ものを作品化する」操作　無論、それは、前述のアクションペインティングなどにおいても作動している操作である　は、クラウドの語法に倣えば、「もの」に「インデックス記号」としての性格を与えてやることで、それを作品へと転化させる操作だったといえることができる(Krauss[1985], p. 196ff.)。

ここでクラウドがいうインデックスとはパースの記号三分類のそれであるが、周知のとおり、類似関係によって成立するアイコン(icon)、文化的・社会的慣習によって成立するシンボル(symbol)とは異なり、原因-結果関係によって成立するインデックス(index)は「それが指示する対象との物理的關係に沿って、その意味を設定する」(ibid., p. 198)記号であり、痕跡、押印、病気の徴候、風見鶏などがその例である。たとえば、地面の一部を抉り取って作品として提示する。この場合、作品を構成するメディウム(地面)は、その当のメディウム自身のインデックス記号(抉られた地面の痕跡)となり、その結果、意味するものと意味されるものとの間に、半ば同語反復的な関係を作りだす。つまり、抉られた地面は地面以外の何かを意味するのではなく、地面以外の何物も意味しないのである(強いて言うなら、この場合の指示対象と

は、その痕跡を作りだした原因となる動作ないし道具となる)。あるいは、インクをカンバスにべちっと跳ねかける。そのインクの跳ねかけ痕は、そのインク自身を意味するだけであり、そしてそれがそこにそうあることによってのみ、それをまき散らした行為を指示対象とするインデックス記号となる。これらの場では、グリーンバーグが目指した「作品の、平面性への還元」とは全く異なる、「作品の、作品自身への物質的還元」という操作が施されているのである( *ibid.*, p. 215ff. )。つまり、ものが、別の何かを意味することなく、その当のもの自身の「無言の現前」を語るのである。もはやここでは、メディウムという概念さえ成立しない。何故なら、それは何も媒介していないのだから。こうして、ものはものとして提示されることで、却って、作品へと転化することになるのである。

以上が、70年代以降におけるアートの多様化の一端である。もちろん、多様化という以上、これまでの記述に含まれないアートも数多く存在するだろう。だが、少なくともグリーンバーグの言説とそれ以後という観点で見た場合、「発見されてしまった作品のメディウムをどう扱うか」という問題は、避けがたくアーティストに付きまといつづけたといえる。そして、何とかして「作品のもの化」から「ものの作品化」へと再反転しようと試みつつけたのである。それでは、このような状況の中で、ティリッヒの芸術論の枠組みはどのように機能しうるのだろうか。

## 現代の「と」に向けて

### 7. 表現性という限界

ティリッヒの芸術観を復習しておこう。

ティリッヒによれば、あらゆる芸術はそれが芸術という形式に含められる限りにおいて、作者が出会ったリアリティの表現であり、そのリアリティの質によって、自然主義的様式・理想主義的様式・表現的様式に分類される。そして、リアリティの中で最もリアルなもの(つまり究極的リアリティ)を表現している表現的様式こそが、最も宗教的様式とされる。他方で、そこに描かれている主題は、その絵画が宗教的であるかないかには無関係なのであった。

さて、こうしたティリッヒの芸術理解のうち、現代宗教哲学と現代芸術とを結びつける積極的な意義を見出しようとすれば、それは、彼の「主題」と「様式」の区別にあるのは疑いえない。現代芸術でも、宗教的な主題が描かれることはほとんどないが(あるとしても、その多くは剽窃の戦略の一環である)、「宗教的」であることの定義を広くとることによって、宗教哲学は現代芸術に対してもアプローチすることができる。これはティリッヒの優れた教えである。また、そのおかげで、「主題」に拘束されないフォーマリズムの「眼」　まず何よりもひたす

らに作品に向かう眼 が養われたこと、そして、今後も養われうるということにも、一定の評価を与えてよいだろう。

しかし、だからといって、ティリッヒの芸術論をそのまま現代芸術に適用できるかといえば、私の見解は「否」である。端的に言って、ティリッヒの芸術論だけで現代の芸術作品を捉え尽くすことは、もはや不可能であるように思われる。何故なら、多くの作品がティリッヒの芸術論を支える根本概念「表現性」に抵触するからである。この私の主張について、詳しく説明していこう。

既に述べてきたように、モダニスト・アートとともに芸術のメディアムが顕在化し、結果、その顕在化が極まると同時に「作品のもの化」が露呈し、かえってモダニスト・アートの理念が破綻した。そして、作品の「もの」としての性格をどう扱うかが、焦眉の課題となったのだった。この中で「ものの作品化」への努力が生じ、クラウスによるインデックス論をとおして明らかになったとおり、もはや「メディアム」という考えそのものさえ成立しなくなり、意味するものと意味されるものの同語反復的關係が生まれたのだった。果たして、ここに「表現性」という概念を持ちこむことが可能なのだろうか。ティリッヒは、「何かがあるが何かを表現している場合 た例えば、言語が思考を表現するように 、その二つの何かが同じものでないことは当たり前である。表現する側と表現される側の間には、溝が横たわっている」(Tillich[1965], p. 318)と当然のように考えていたが、70年代以降、その二つの「何か」 表現する「何か」と表現される「何か」 が、一にして同じ作品そのもの、あるいは「ものとしての作品」となったのである(少なくとも一部の作り手側の意識においては)。表現されるのは表現するものであり、表現するものが表現されているのである。表現は、隠された深みを指し示さない。表現は、表現自身の表面を滑っていく。このような同語反復的状况において、なお「表現性」という概念が有効性をもつとは思えない<sup>(14)</sup>。

実をいえば、こうした考えは、ティリッヒ自身も全く思いつかなかったわけではない。その実例を、二つほど挙げてみたい。

第一に、ティリッヒの抽象表現主義に対する見解である。ここでは、「芸術と究極的リアリティ」(1960)と題された講演を取り上げてみよう。ティリッヒは、彼らについて「現実から多様性、つまり事物や人物の具体性を奪い、現実の表層にある具体的な事物と一体になることによってのみ現れる諸要素をメディアムとして、究極的リアリティを表現している」(Tillich[1960], p. 323)とまとめる。こうして、抽象表現主義的作品にも表現性を認め、事実、ポロックには一定の評価を与えている。しかし、次のような不安を漏らす。「ここでもまた危険が見られるに違いない。……絵画の空間的空虚は単なる芸術的空虚の徴候となる。現実を無にすることで究極的リアリティを表現しようという試みは、何も表現されていない作品へと至りかねない」(ibid. 強調引用者)。ティリッヒのこの微かな不安を読み流してはならない。我々はここに、ティリッ

ヒが既に生前の時点で、「表現性」という概念によって芸術の形式の範囲を策定するという自身の枠組みに、ある種の「ほころび」を感じていたと見るべきではないだろうか。何故なら、ティリッヒにおいて、表現性のない芸術は、そもそもありえなかったはずだからである。「何も表現されていない作品」とは、ティリッヒの枠組みにおいては、「丸い四角」に匹敵するほど矛盾した概念であるはずなのだ<sup>(15)</sup>。

第二に、ポップ・アートに対するティリッヒの見解にも、同様の事態が伺える。最晩年の講演「現代芸術の宗教的次元」(1965)において、ティリッヒはシーガル、ラウシェンバーグ、リキテンシュタインら、当時台頭しつつあったポップ・アートを前にして、ある種の戸惑いを見せている。ティリッヒは、ポップ・アートを「ものの表面 (surface of things) への徹底的で意図的な帰還」と性格づけた上で、それが「周囲を取り巻く平凡な現実を、その現実から取り出された断片によって示そうと試みている」(Tillich[1965], p. 180) と述べている。ティリッヒはそれらの作品のうちに、ものがものを指し示すというインデックス的同語反復性の芽生えを確かに見抜いていた、いや、見抜いてしまっていた。そして、それを解釈しあぐねた結果、最後にこう戸惑う。「私たちは、出会われた現実が単に馴染みないものになってしまったのみならず、私たちが現実を扱うために用いてきた諸概念そのものが不可能になってしまったような時代にいるのだろうか。この新しい芸術は、非芸術の芸術 (art of nonart) なのだろうか。これは逆説である。というのも、この新しい芸術の中には、魅力的で芸術的な要素、表現的な要素がある。しかし同時に、「非芸術」であるような何かの要素も見られるからである」(ibid., p. 182. 強調引用者)。ティリッヒがここで「非芸術」という語を口にせねばならなかった原因、それは、彼の芸術観の根底にある「表現性」の概念、そして、芸術を芸術たらしめる最上位カテゴリーである「芸術という形式」に求めるべきである。ティリッヒ自身の言葉を借用すれば、まさに、「彼が作品を扱うために用いてきた諸概念そのものが不可能になってしまった」ことに、彼自身、気づいていたのではなかろうか。そして、こうした彼の戸惑いとは、決して「出会われた現代芸術が単に馴染みのないものになってしまった」という事実から生じた偶発的なものではない。その戸惑いは、彼の芸術論の本源に根差したもののなのである。

さて、このようなティリッヒ自身のほころびを確認することで、ティリッヒ芸術論の現代的問題点がはっきりしてきたのではないだろうか。最後に、それをより明瞭にするため、ティリッヒ研究者バウムガルテンによる、ある思考実験を拝借することにしたい。彼女は、ティリッヒの「形式」概念を分析する途上で、次のような思考実験を試みている。「1920 年代初頭の反芸術的なダダイズム運動、特にデュシャンのレディ・メイドについて考えてみよう。もし、ティリッヒが[デュシャンの]『自転車の車輪』は芸術かと問われたとしたら、彼の答えはおそらくこうだろう。「そこに意味はありますか、それは究極的リアリティを啓示しますか。もしイエスならそれは芸術ですし、ノーなら芸術ではありません」と」(Baumgarten[1994], p. 164)。バ

ウムガルテンのこの思考実験は、ティリッヒの芸術観の本質を浮かび上がらせるためにおこなわれた実験であり、彼女自身にはそれをもってティリッヒを批判しようという意図はない。しかしこの実験結果を、現代芸術の動向という光のもとで照らしてみると、ティリッヒの芸術論の限界が鮮明に浮かび上がってくる。つまり、ティリッヒのカテゴリーでは、現代芸術の多くが「芸術ではない」と判断されてしまうのである。近代～現代芸術に流れていた「引き算の論法」が破綻したときに露呈する「作品のもの化」、そして、それを超えるための「ものの作品化」という現代芸術の一連の展開から見たとき、ティリッヒの芸術論の現代的限界は、かねがね取り沙汰される彼の「様式」概念にではなく、実は、その前提として潜んでいる「形式」概念および「表現性」概念にこそあるのである。そして、既にティリッヒの生前においても、その綻びが確認できるのである。

果たして、意味するものと意味されるものとが同語反復する作品に、「究極的リアリティとの出会いの経験」が表現されていると見なせるだろうか。ひたすらに塗り重ねられたインクの塊、ひたすらに掘り進められた大地の穴、そして、モダニズムの最終形態「鋸で留められ伸ばされただけのキャンパス」それらになお、表現性、つまり、作品自体とは異なる何かを表現している性格があるといえるのだろうか。無論、ティリッヒには「作品のもの化」および「ものの作品化」といった事態は、完全には予見できなかったに違いない。彼は、作品がもの化していく途中過程を「自然主義の様式・理想主義の様式の破壊」と解釈し、表現性の新たな高まりを感じとっていたのだから。そして、ティリッヒにとって、芸術作品が芸術作品である限り、そこには表現性があるはずだったのだから。しかし、時代は流れ、ティリッヒが芸術からは弁別されると信じて疑わなかった「ヴィルヘルムⅡ世のオイルプリントや聖ヨセフの人形像」といったものさえも、状況次第では芸術作品とみなされうる時代になってしまったのである。

こうして、一つの結論が明らかになる。少なくともティリッヒの知らなかった現代芸術に関していえば、ティリッヒの芸術論は、そのままでは適用できない。あえて適用するとすれば、多くの作品を芸術という範疇から除外するという代価を支払わざるをえない。

ティリッヒ研究者の石川明人氏は、「ティリッヒの宗教芸術論に現代的な意義があるとするならば、彼にならって「表現主義」という様式に目を向けるよりも、むしろ、われわれもまたこの時代、この状況に合った現代の「様式」を見出し、それを受け容れながら、その背後にある究極的リアリティを読み取るという姿勢をとるべきだろう」(石川[2001], p. 94)と述べている。これまでの考察を踏まえ、私は石川氏の言葉の前半「表現主義という様式に目を向けるのではなく、現代の様式を見出す必要性」には全面的に同意したい。だが、その後半「その様式の背後にある究極的リアリティを読み取る必要性」については、再審に付されねばならないと言わざるをえない。現代という時代において、我々は、表現性の概念そのもののさえ前提にできない芸術作品たちに立ち会っているからである。



## 8. 単なるものの限界内における宗教哲学

もちろん、以上の帰結は、ティリッヒの芸術論に全面棄却をつきつけたことを意味するわけではない。ティリッヒの議論は、彼が見た芸術についてはそれなりの妥当性をのこしているかもしれないし、また、彼の知らなかった芸術の中にも、それなりに妥当する作品もあるに違いない（現代芸術の全てが、「ものの作品化」から成り立っているわけでもない）。しかし、現代芸術を前にした場合、その限定性は認めざるをえない。

では、結局、現代宗教哲学と現代芸術は無縁なままにとどまってしまうのだろうか。

もちろん、無縁なままでよいという立場もあろう。現代芸術自体、我々の生活の領域からは、だいぶ遠ざかってしまっているのだから。しかし、その一方で、狭義の芸術作品に限られない「視覚的なもの」、つまり「見えるもの」は、我々現代人にとって、過剰なまでに身近なものとなっているという現状も看過できない。たとえば、広告、看板、写真、テレビ、映画、インターネット、マンガなど。19世紀以降に始まり、現在でも途絶えることなく加速度的に進展しているのは「イコン的転回(ikonische Wendung)」と呼ばれるべき事態である(Boehm[1995], p. 13ff.)<sup>(16)</sup>。私たちの「経験」は、このような状況の下で、日々営まれているのである。従って、こうした状況に何ら関心を払わない現代宗教哲学というのは、それはそれで自らの役割を非常に狭く限定してしまいかねない。それどころか、現代においてありうる宗教的経験の諸相を捉え損ねてしまいかねない。

とするならば、「作品のもの化」と「ものの作品化」のあいだを揺れ動いてきた現代の視覚芸術に思索をめぐらすことは、「見えるもの」が氾濫するこの状況の下で起こりうる宗教的経験を考える上で、一つの示唆を与えてくれるように思われる。何故なら、「見えるもの」の経験の可能性(と不可能性)の条件を、製作という実践の中で極限まで突き詰めてきたのが、他ならぬ、「もの」と格闘してきた現代の視覚芸術だからである。それでは、こうした「見えるもの」の氾濫という文化的状況にアプローチする一環として現代宗教哲学が現代芸術に関わりうるとすれば、一体どのような道があるだろうか。

一つには、テイラーがおこなっているように、無/神学的(a/theological)観点から、現代芸術の状況の中に哲学的思惟の変化に並行する動向を読み取り、そこに宗教哲学的意味を与えていくという方途があるという主張がされるだろう<sup>(17)</sup>。テイラーは、19世紀以降の哲学が辿った「弁証法的モダニズム キルケゴールのモダニズム ポストモダニズム」という道に並行する運動を<sup>(18)</sup>、現代芸術にも見出そうとする(Taylor[1992], p. 310ff.)。テイラーはそのような意図に沿って、ハイザーのアース・アートやキーファーの絵画のうちに、彼らの意図がどうであれ、(テイラー自身が真の宗教性と感じる)ポストモダン的な「他性(alterity)」が描かれている、ないし描かれつつ消去されている(disfigure)と解釈している(ibid., p. 270ff.)。だが、テ

イラーの解釈では、現代芸術のどの作品を解釈しても引き出される結果は同じ「他性」だという問題点がある。たとえば、ハイザーの『二重否定』 広大な峡谷に刻み込まれた二つの溝という作品 の解釈は、その作品がアース・アートであることにはさしたる関心が寄せられていない。つまり、モダニスト・アートによって発見されてしまった「作品のものの性」について、テイラーはほとんど言及をおこなわない。現代芸術の多くが、その「ものの性」との格闘の中で展開してきたはずなのに、である。テイラーにおける現代宗教哲学と現代芸術の結び目は、「他性」であって「もの」ではない<sup>(19)</sup>。

では、現代芸術が核として抱え込んでいる「もの」としての性格 ティリッヒでさえ扱いあぐねたその性格 に、宗教哲学との接点を見出すことはできないのだろうか。それが見つかったときにこそ、現代宗教哲学と現代美術は、意味のある「と」で結ばれるはずである。すなわち、単なるものの限界内における宗教哲学( *die Religionsphilosophie innerhalb der Grenzen des bloßen Dings* )。果たして、そのような思惟は可能なのだろうか。仮に宗教哲学なるものを「私の圏域を超える他なる何かによって触発されるという(宗教的)経験を、伝統的な宗教の言葉を用いずに論じる」学として定義するならば、単なるものの限界内に、そのような経験は見出されうるのだろうか。

残念ながら、ここでその可能性を十分に論じるほどの紙幅はない。ただ近年、こうした可能性の萌芽がアートの領域で芽生えつつあることは注目すべきである。批評家クラウスとボアが、96年にポンピドゥーにて企画した展覧会「アンフォルム」。その展覧会を支えた理念を、彼女らはバタイユを引き合いに出して「低級唯物論( *bas matérialisme* )」と名づけた( *Bois et Krauss* [1996], p. 49ff. )。それは、「ヘテロロジーの予兆」( *ibid.*, p. 50 )であり、既存の意味や観念をはじめとする何者にも還元されることを拒絶する「他なるもの」への通路を常にこのすような思惟であるとされている。「低級唯物論が要求するアンフォルムな物質は、何にも似ていない。とりわけ、その物質がそうでなければならないもの( *ce qu'elle devrait être* )には決して似ていない。結果、如何なる概念にも如何なる抽象性にも取り込まれえないのである。唯物論にとって、自然が産出するのは、単独の奇形( *des monstres singuliers* )だけなのである」( *ibid.*, pp. 50-51 )。私たちは通常、「あれはリンゴである」「これは机である」といった判断を通じて、何かをそれそのものとしてではなく、馴染みある意味として見ている。しかしクラウスらは、そのような「物質の意味への還元」を、断固として拒絶する。そこにあるそのものをそのものとして見る。それ故に、それは比類なき単独のものなのであり、しかも、比類なきが故に、アンフォルム、奇形なのである。

彼女らはそのような観点に立って、我々が「奇形」としてしか判断しようのないものたちを現代芸術から選り出し、それを陳列した。それは、名状しがたいものの単独性が実際に存在するという経験を通じて、我々があらゆるものをものとして見るきっかけをつくるために、であ

る。そして、そうすることでヘテロロジーへの通路を切り開くために、である。

こうしたクラウスらの実験的な企てに示唆されているように、ものをものとして見ることに、そこに、単なるものの限界内における宗教哲学の可能性があるというのが、私自身の見解である<sup>(20)</sup>。如何なる観念、如何なる思惟、如何なる意味にも回収されない「もの」、それは既に、ヘテロロジカルな光彩を帯びている(そしてそれ故に、宗教哲学の扱う範疇に含まれる)。その光彩は、ものの「思惟しえなさ」が発する暗がりの陰翳にほかならない。

もの、しかも、ものとして見られたものは、思惟できない。何故なら、思惟を構成する言語や意味、果ては前-思惟的な関心をも逃れてしまうからである。いや、単に逃れるだけではない。それだけなら、我々の語る能力(capacité)に問題は還元されてしまう。そうではなく、それ自体として思惟しえないものは、かえって我々の思惟や言語を揺さぶり、批判にかけけるのである。現代宗教哲学で芸術に言及する数少ない一人レスクーレは、この思惟されえないものを「描写できないもの(l'indescriptible)」と呼びかえた上で、ボスの絵画やロスコの現代芸術を念頭に置きながら、こう述べている。「……描写しえないものは、類似しえないものの絵画、かつて見たこともなく聞いたこともないものとしての見えないものの絵画として定義できる。つまり、何者にも似ておらず、言語の臨界、表象の臨界、模倣の臨界を告発するものであり、また、それが現れることによって、特定の言語を揺さぶり、その見えないものを見つけようとする意志をも揺さぶるものである」(Lescouret[2002], pp. 288-289)。我々は、まさにクラウスらが陳列した奇形たちを前にするとき、これらを語る術を奪われ、立ちつくす。そして、語る言語全体が批判され、飽和させられてしまう<sup>(21)</sup>。こうした「ものによって言葉や思惟が否定される経験」を丹念に記述し、それを明らかにしていくこと。しかも、その記述を通じてものを言葉で語るができるようにするのではなく、その言語を絶する経験を反芻し反復していくこと。そして、その経験を通じて、語りえぬ他なるものに裏側から触れること。それらが、現代芸術を手がかりとして、現代宗教哲学がなしうる課題となろう。そして言うまでもなく、こうした作業の実践にこそ、現代宗教哲学と現代芸術をつなぐ現代の「と」がある。

「表現」ではなく、どこにも送り返されることのない「もの」。それは、思惟しえない他なる何かの領野への、あまりにもありふれた敷居である。しかも、それでいて、めったに気がつかれることもなく、仮に気がついたとしても決して跨ぎきることのできない敷居である。そして、「もの化」と「作品化」のあいだを揺れ動く現代芸術は、その敷居の存在に我々の目を開かせ、優れたきょうかけなのである。

しかし、「現代芸術を経由せずとも、ものをものとして見るなど容易なことだ」と反論する向きもあるかもしれない。ならば、今すぐそうしてみるがよい。ものをものとして見てみるがよい。果たしてできただろうか。もし本当にできたというのであれば、あなたは今、この文章を読んでいるはずがない。何故なら、如何なる観念、如何なる思惟、如何なる意味にも回収しな

いのならば、まさにこの今、あなたが見ているのは「文字」ではなく、真っ白い平面とそこに散在しているごちゃごちゃとした黒い線の集まりでしかないはずだからである<sup>(22)</sup>。

ものという敷居。我々の足に最も近いはずのその敷居は、我々の目からは最も遠い。

## 本文内での引用・参考文献

- Baumgarten[1994]: Barbara Dee Bennette Baumgarten, *Visual Art as Theology*, Peter Lang, 1994.
- Boehm[1995]: Gottfried Boehm, “Die Wiederkehr der Bilder” *Was ist ein Bild?* (hrsg. von Gottfried Boehm), Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- Bois et Krauss[1996]: Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L’Informe: Mode d’emploi*, Centre Georges Pompidou, 1996.
- Fried[1967]: Michael Fried, “Art & Objecthood” *Art & Objecthood: Essays & Reviews*, The Univ. of Chicago, 1998.
- Greenberg[1960]: Clement Greenberg, “Modernist Painting” *The Collected Essays & Criticism vol. 4: Modernism with a Vengeance 1957-1969* (ed. by John O’Brian), The Univ. of Chicago Press, 1993.
- Greenberg[1962]: Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism” *The Collected Essays & Criticism vol. 4* (op. cit.)
- Krauss[1985]: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde & Other Modernist Myths*, MIT, 1985.
- Lescourret[2002]: Marie-Anne Lescourret, “L’indescriptible” *Théologie négative* (éd. par Marco M. Olivetti), CEDAM, 2002.
- Taylor[1992]: Mark C. Taylor, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, The Univ. of Chicago Press, 1992.
- Taylor[1999]: Mark C. Taylor, *The Picture in Question: Mark Tansey & the Ends of Representation*, The Univ. of Chicago Press, 1999.
- 石川[2001]: 石川明人, 「ティリッヒの宗教芸術論と「意味の形而上学」」『宗教研究』第 328 号, 日本宗教学会, 2001.
- 尾崎[1999]: 尾崎信一郎, 『絵画論を超えて』, 東信堂, 1999.
- 川桐[2002]: 川桐信彦, 「現代芸術の宗教的次元」『ティリッヒ研究』第 5 号, 現代キリスト教思想研究会, 2002.
- 三木[2002]: 三木順子, 『形象という経験 絵画・意味・解釈』, 勁草書房, 2002.

## 註

- (1) 「現代 ( contemporary ) 」という語の用法について、整理しておく。本稿の主たる検討対象であるティリッヒ自身は以下のように、現代と近代 ( modern ) とを区別している。「現代 ( contemporary ) という語は、近代という語を避けるために用いている。おそらく、近代とは、ルネッサンスから現在 [ = 1950 年代当時 ] までにわたる全時期のために取っておくべき語である。その場合、現代とは、20 世紀初頭における転換点から今日の芸術的状況までにわたる、限定的であるが連続している発展のことを指す。こうした語の広い意味で、セザンヌとゴッホは、我々と同時代的 ( contemporary ) である」 ( Tillich[1958], p. 135 ) 。だが、ティリッヒのこの記述から既に半世紀近く経っているため、我々は一般的な慣習に従って、大体 1950 年代以後の芸術 ( 特に、ポロック以後 ) を「現代」と呼んでおく。
- (2) Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance: Cinq études*, Grasset, 1977. idem, *Dieu sans l'être*, PUF, 1982/2002<sup>2</sup>. Marie-Anne Lescourret, "L'indescriptible" (op. cit.)
- (3) Mark C. Taylor, *Disfiguring* (op. cit.). idem, *About Religion: Economies of Faith in Virtual Culture*, The Univ. of Chicago Press, 1999, chap. 7-9.
- (4) John Dillenberger, "Introduction" *On Art & Architecture* (ed. by John Dillenberger), Crossroad, 1987, pp. xix-xxii.
- (5) Michael F. Palmer, *Paul Tillich's Philosophy of Art*, Walter de Gruyter, 1984. Barbara Dee Bennette Baumgarten, *Visual Art as Theology* (op. cit.). 川桐信彦, 「現代芸術の宗教的次元」 (op. cit.)
- (6) 「[ ブラジルの ] 民族によって生きられ経験されている芸術は、芸術を現前として定義するほうがより適していると思われる。ここでいう現前とは、隠蔽なき現前のことである。私は、表層が支配的であるような、それどころか深みに取って代わるような四つの事例を分析してみたい。こうしたアプローチは、ティリッヒの文化と芸術の理解に真っ向から対立するように思われる」 ( Jaci Maraschin, "Art & Surface: A Brazillian Provisional Approach to the Relation between Art & Body" *Religion in the New Millenium: Theology in the Spirit of Paul Tillich* (eds. by Raymond F. Bulman & Frederick J. Parrella), Mercer U. P., 2001, pp. 151-152. )
- (7) 厳密に言えば、それらの様式は排他的関係にあるのではなく、むしろ、それぞれが「要素」としてあらゆる芸術作品の中に備わっており、そのうちの要素が突出しているか、つまり、その度合いによって三様式が区別される ( Tillich[1961], pp. 335-336 ) また、ティリッヒは「表現的様式 ( expressive style ) 」と「表現主義的様式 ( expressionistic style ) 」とを、一応区別して用いている ( Tillich[1958], p. 131ff. ) 。後者は、20 世紀初頭のドイツ表現主義を指すために用いられる語である。だが、テキストによっては、その区別がつけられていない場合もある ( Tillich[1965], p. 176ff. )
- (8) グリーンバーグの批評言説については、本文内で言及した文献以外に、以下の論文も参考にした。川田都樹子, 「フォーマリズム批評の理論 グリーンバーグの場合」『芸術理論の現在 モダニ

- ズムから』(藤枝晃雄・谷川渥 編)、東信堂。また、グリーンバーグの言説を巡って展開されたクラーク フリード論争も、グリーンバーグを理解する上で参考になった。T. J. Clark, “Clement Greenberg’s Theory of Art”, Michael Fried, “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, T. J. Clark, “Argument about Modernism: A Reply to Michael Fried” *The Politics of Interpretation* (ed. by W. J. T. Mitchell), The Univ. of Chicago Press, 1983.
- (9) グリーンバーグのカント受容については、以下を参照。Mark A. Cheetham, *Kant, Art, & Art History: Moments of Discipline*, Cambridge U. P., 2001, pp. 87-99.
- (10) ここで彼らのフォーマリズムの視点を説明するために、1950年代以降アメリカの文芸批評を席卷したニュークリティシズムの基本テーゼ「意図に関する誤謬」と「情動に関する誤謬」を借用したが、それは、その構造的類似性という点でも、また、その同時代性という点でも、あながち間違いではあるまい。W. K. Wimsatt & Monroe Beardsley, “The Intentional Fallacy” (1946), “The Affective Fallacy” (1949), *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Univ. of Kentucky Press, 1954.
- (11) グリーンバーグ以後の批評言説については、本文内で言及した文献以外に、以下も参考にした。Rosalind Krauss, *Optical Unconscious*, MIT, 1993. 川田都樹子, 「美術批評でたどる現代芸術の流れ」『批評の現在 哲学・文学・演劇・音楽・美術』(懐徳堂記念会 編)、和泉書店, 1999.
- (12) ただし、必ずしも現代美術の動向の全てを「1960年代におけるグリーンバーグ流の純粹還元の失敗から、70年代におけるそれを乗り越える運動の発生」と、疑似-目的論的に解釈する必要はない。そのような解釈が実のところ、グリーンバーグの目的論的言説に「暗に」囚われすぎた解釈であることは否めないからである。グリーンバーグを批判するつもりが、かえってそうした疑似-目的論的解釈を呈示したクラーク、彼に「60年代以前にも既に、純粹還元という理念には括れない作品(そして批評)が存在していた」と真っ向から反論するフリード、両者の苛烈な論争を参照せよ。クラーク曰く、「確かにモダニズムとは、自らのメディウムを強調し、従って、その意味はその実践の中にしか見出されないと口にするアートである。しかし、その当の実践は、極端にして絶望的である。それは、終わりのなき絶対的な解体として、すなわち、メディウムを行けるところまで突き詰めつづける作業として現れる。最後に行きつく果ては、作品自身が破綻し、蒸発し、単なる作品未満の物質へと戻ってってしまうのである」(T. J. Clark, “Clement Greenberg’s Theory of Art” (op. cit.), pp. 217-218. 強調クラーク)。フリード曰く、「私の主張とは、クラークのモダニズムの説明が事実を歪めているということではなく、むしろ、モダニズムが如何に作動するかという観念に囚われているがあまり、事実にはスクリーンをかけて見てしまっているということである」(Michael Fried, “How Modernism Works” (op. cit.), p. 228)。
- (13) ちなみにティリッヒにおいては、鑑賞者の役割は微妙な位置に置かれている。「表現とは、それを表現だとして受け取ることでできる人、それが隠された何かの現れとなる人、表現と表現されたものとを区別できる人にとっては、いつも表現である」(Tillich[1960], p. 318.)。どうやら、表現の「最初の」受容のされ方を分け隔てるときに際してのみ、鑑賞者の役割が介入するようである。

- (14) この点で、「表層」の意義を強調するマラシンの研究とも接点をもちうるだろう。注7を参照。
- (15) これに対して、ディレンバーガーはこう述べている。「抽象表現主義の力全体を見逃していたため、ティリッヒは修正することなく、彼の表現的芸術というカテゴリーを用いつづけた。これは、不幸なことであった。何故なら、抽象表現主義運動とは、彼の表現的芸術の理論に新たな色彩を与えたかもしれないからである。この運動の本質とはまさに、非自然主義的様式を、悲劇的なもの・偉大なもの、ないし崇高なものを含む内容と結びつけることだった」(John Dillenberger, “Introduction” (op. cit.), p. xxi)。だが、抽象表現主義の「その後」を知っているはずのディレンバーガーのこの主張は、不適切な判断だと言わざるをえない。
- (16) 無論、ここでベームが用いた形容詞「アイコン的」とは、聖像画のそれを指すのではなく、「目に見える像」全般を指す語である。
- (17) テイラーの意図は以下のとおり。「……私は、神学的、いや、正確には無/神学的パースペクティヴから20世紀の芸術・建築解釈を展開することをとおして、宗教と視覚芸術との対話を生み出してみたい。……私が展開したいのは無/神学的-哲学的議論であり、その意図は、20世紀の主要な画家・建築家の、明示的にせよそうでないにせよ、とにかくその精神的な関心を確立することであり、かつ、彼らの作品がもつ宗教的意味を明らかにすることである」(Taylor[1992], pp. 4-5)。なお、テイラー自身はティリッヒの芸術論にはほとんど言及せず、また、その意義もほとんど認めているようには思えない(ibid., pp. 2-3)。しかし、両者は「宗教的とは思われない芸術作品の中に、広義の宗教性を認める」というアプローチをとっている点で、共通しているともいえる。両者が道を違えるのは、第一に、その宗教性自体の内実であり、第二に、芸術の歴史の変化に対し「様式」という超歴史的な分類概念をもってアプローチするか、それとも、その変化を思惟の構造そのものの不可逆的な変化とみなすか、という二点である。
- (18) テイラーは、弁証法的モダニズムは「あれもこれも (both A and B)」を、キルケゴールのモダニズムは「あれかこれか (either A or B)」を、ポストモダニズムは「あれでもなくこれでもなく (neither A nor B)」を思惟の原理としていてと考え、そうした段階的類型論によって哲学史を読み解こうとする。
- (19) なお、こうした「不在の他性」という観点から現代宗教哲学と現代芸術をつなごうという試みが、美学の分野からも試みられている点は、注目に値する。James Elkins, *Picture & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, Routledge, 2001, esp. chap. 11-12.
- (20) 筆者による「もの」論は、以下でより詳しく論じている。佐藤啓介、「あとにのこされたものたち 考古学から哲学への還路」『往還する考古学』vol. 2, 近江貝塚研究会, 2004。また、現代のもの論の基本的構図や論点を瞥見した論文としては、やや社会理論的-文化研究的な偏りがあるが、以下が有益。Bill Brown, “Thing Theory” *Critical Inquiry* 28-1 (special issue “Things”), 2001.
- (21) こうした私の議論の背景にあるのは、レスクレーの議論の背景にもなっているマリオンの否定神学的思索、とりわけ、「それ自体として思惟しえないもの (l’impensable comme tel)」を巡る彼の思索であ

る。Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être* (op. cit.), esp. pp. 70-73.

- (22) 従来の記号論や意味論では扱われてこなかった、「もの」としての文字・記号という議論については、以下が刺激的。James Elkins, *On Pictures and the Word That Fail Them*, Cambridge U. P., 1998.

(さとう・けいすけ 京都大学大学院文学研究科博士後期課程)

[ 付記 ] 本研究は平成 15 年度文部科学省科学研究費補助金 ( 特別研究員奨励費 ) による研究成果の一部である。また、本研究の一部は、21 世紀 COE プログラム「グローバル化時代の多元的人文学の拠点形成」によるものである。